



EL CODIGO EXPRESIVO EN LA ARQUITECTURA ACTUAL

LECCION INAUGURAL DEL CURSO 1971-72

por el

Prof. Dr. D. LUIS MOYA BLANCO

E. T. S. de Arquitectura de la
Universidad de Navarra

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

PAMPLONA, 1971

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

EL CODIGO EXPRESIVO EN LA ARQUITECTURA ACTUAL

Lección inaugural del curso 1971-72

por el

Prof. Dr. D. LUIS MOYA BLANCO

E. T. S. de Arquitectura de la

Universidad de Navarra

*Al gran arqueólogo y buen
amigo Joaquín de Navascués,
lo dedica con todo afecto*

L. Moya



PAMPLONA, 1971

Excmo. y Magnífico Señor Rector,
Excmos. e Ilmos. Señores,
Compañeros y alumnos de la Universidad de Navarra,
Señoras, Señores:

Alguna explicación requiere el hecho de que la lección inaugural del curso corresponda a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Esta explicación, y también justificación, puede tener una doble base: por una parte, la arquitectura hace ámbitos en que todos vivimos, y por ello puede tener un interés general el conocimiento de su realidad actual; por otra parte, hay ahora problemas graves, teóricos y prácticos que es deseable comparta toda la Universidad.

1.—FUNCION Y FORMA

Por tradición, la teoría de la arquitectura consideraba este arte como una dialéctica entre función y forma. Aquella era, para muchos tratadistas, determinante de ésta. «La forma sigue a la función» era una expresión casi axiomática. La función, por su parte, tenía un doble aspecto. Por una parte, se refería al uso para el que debía servir el edificio, cuyo uso se determinaba antes y con independencia de la arquitectura que había de servirlo. Por otra parte, la función se refería a las imposiciones de las reglas de la buena construcción, y a las limitaciones correspondientes. Esta era la manera racionalista de entender la arquitectura, tal como la han expuesto el abate Laugier y el Conde Algarotti en el siglo XVIII, Viollet-le-Duc en el XIX y Le Corbusier en el XX.

La forma, sin embargo, se rebelaba a veces contra este determinismo de dos modos diferentes: el modo superficial, que sobre una construcción racionalista ponía una decoración libre, ó el modo profundo que modificaba la propia construcción hasta el extremo de imponer un uso adecuado a esa forma. Del primer modo se encuentran ejemplos en el barroco español del siglo XVII, y del segundo en el «art nouveau» de fines del siglo pasado. En la obra de Gaudí pueden verse ambos modos, y su magistral obra última, la Sagrada Familia de Barcelona, impone su forma y lo que simboliza sobre las condiciones litúrgicas a las que sirve.

2.—SIGNIFICACION

Este racionalismo no era invención del siglo XVIII, puesto que sus raíces se encontraban en las numerosas ediciones de Vitrubio que se suceden, a partir de una incunable en latín, durante los siglos siguientes y en casi todas las lenguas europeas. Sin embargo, y no obstante el conocimiento de la obra de Vitrubio que poseen los racionalistas del sistema función-forma, queda fuera y olvidado un tercer elemento muy importante en la obra del arquitecto de Augusto: la expresión, la simbología, el código por el cual la arquitectura es un medio de comunicación. El desconocimiento de elemento tan importante no podía suprimir este aspecto, sino sólo ocultarlo temporalmente, como ocurrió a principios del siglo XIX en muchos casos, de los cuales basta citar la iglesia de la Magdalena de París. En ella, ningún signo de cualquier código arquitectónico revela su condición de templo cristiano. Sólo porque tiene la Cruz y algunas imágenes se sabe que aquel edificio es una iglesia, y no la Bolsa de la misma ciudad, a la que se parece mucho, aunque este edificio carece del frontón clásico que tiene la Magdalena.

La reacción violenta, pero muy ingenua, contra tal reducción de la arquitectura al binomio función-forma se realiza en el eclecticismo del mismo siglo, para el cual el edificio es signo ante todo, y el nuevo código de signos, perdidos ya los vigentes desde la Antigüedad hasta el fin del Antiguo Régimen, tan sutiles y tan precisos dentro de cada uno

de los estilos que se sucedieron a lo largo de tantos siglos, es un código de una tosquedad increíble: las iglesias se reconocen porque son góticas, o al menos románicas o bizantinas, las Bolsas y Bancos porque tienen columnatas romanas, los edificios del Gobierno han de parecerse a palacios del renacimiento, y si son muy importantes, como los Capitolios americanos, se coronan con una cúpula imitada de la de San Pedro de Roma o de otras semejantes. Del mismo modo, los sepulcros eran de estilo griego arcaico o egipcio, y hasta las casas burguesas eran góticas o renacentistas según fuesen las ideas religiosas y literarias de sus propietarios.

Toda esta mascarada historicista termina entre el fin del siglo pasado y el principio de este. Viene el modernismo, el art nouveau, el modern style, el Jugend Stile, la secesión vienesa, y otras variantes de una nueva idea de la arquitectura y de las artes en general. Esta nueva arquitectura acaba con las expresiones literales, o que pretendían serlo, de los estilos antiguos que significaban las funciones de los edificios, pero no renuncia a significarse con las nuevas formas. Como la duración del estilo nuevo fue muy breve, no hubo tiempo para constituir un nuevo código completo, de modo que en sus obras aparecen más restos del eclecticismo anterior que los que se deseaban, y así la obra religiosa de Gaudí manifiesta raíces góticas, en tanto que el Palacio Güell tiene un origen renacentista muy claro. Más manifiesto aún es el carácter renacentista - barroco de la iglesia que proyectó para Viena el gran secesionista Otto Wagner.

Puede resumirse la situación como una transformación superficial, decorativa o poco más, de los sistemas estructurales de la época anterior. El hierro, de empleo ya antiguo, pues en 1808 Bélanger hace la gran cúpula de hierro y cristal del Halle au Blé de París, y el hormigón armado, más moderno pero en rápido desarrollo, no sugieren apenas nuevas expresiones dentro del nuevo estilo. A todo ello dá fin el nuevo racionalismo, que iniciado a fines del siglo en medio de la hojarasca del modernismo, alcanza su madurez y su expresión mundial, a partir de la publicación, en 1923, del primer libro importante de Le Corbusier, «Vers une Architecture». Desde ese tiempo desaparece toda decoración de cualquier estilo, y también toda forma anterior signifi-

cativa. El nuevo estilo, y los que sucesivamente han aparecido, han de inventar su propio código, y también han de conseguir que sea comprendido por todos. Esta necesidad tan actual explica el interés creciente por los estudios estructuralistas y semiológicos, y cómo se podrían aplicar a la arquitectura.

3.—SEMIOLOGIA

Estos estudios se habían desarrollado hasta hace poco tiempo en la lingüística y en la sociología, y aún en la etnografía, pero no en la arquitectura, y es de sentir este retraso, pues desde la fecha citada de 1923 era acuciante su necesidad en un arte que acababa de prescindir totalmente de sus códigos de comunicación anteriores.

Sin embargo, ya en 1916 postulaba Saussure la creación de una ciencia general de los signos, o Semiología, de la que la lingüística sería sólo una parte (Roland Barthes). De este modo quedaba el camino abierto para el estudio de cualquier actividad humana que debiera ser comunicable, lo que conviene especialmente a las artes, y más que a las otras a la arquitectura. En efecto, se puede soslayar la comunicación, cuando no se desea, de obras de pintura, escultura, música o poesía, pero no se puede evitar la arquitectura, ya que todos somos prisioneros de ella, y es arte de todos para todos.

El estudio de la semiología propia de las artes es relativamente reciente, y presenta grandes dificultades en el caso de las artes de nuestro tiempo. A pesar de la idea original de Saussure, lo cierto es que hasta hace poco, la semiología se ha aplicado casi exclusivamente al tema de la lingüística y también, desde Levy-Strauss, a la etnografía. Ambos temas son de tratamiento relativamente fácil, porque se trata de estructuras de lenta evolución. En la lingüística se ha considerado el doble aspecto de lenguaje y habla, atribuyendo al primero el carácter de un sistema o estructura cuyas partes se articulan en una solidaridad sincrónica, en tanto que el habla es un conjunto de convenciones sociales, que varía según cambian éstas, pero apoyándose en la

base del lenguaje, cimiento firme que sólo muy lentamente se deja modificar por la evolución del habla. Este es el aspecto diacrónico del estudio lingüístico, que permite comprobar la resistencia al cambio que presentan las estructuras de los lenguajes en todos los tiempos. Incluso en el actual, se observa este inmovilismo de las lenguas europeas, en contraste con la rapidez de los cambios sociales, económicos, políticos, científicos, técnicos y artísticos que experimentan estos mismos países europeos donde rigen tales lenguas. El habla, que al fin consigue, o conseguirá, mover un poco el lenguaje, sí que cambia rápidamente en ciertos campos, como son el científico y técnico, y el literario y artístico. En estos campos el nuevo modo de hablar llega a constituir verdaderos «idiolectos», propios sólo para sus iniciados, por ahora, pues acabarán por extenderse al campo del lenguaje en general, como se va comprobando ya en algunos casos especiales.

4.—LENGUAJE ARTISTICO

En los «idiolectos» se observan dos clases: unos son propios de grupos de especialistas, físicos por ejemplo, y comprendidos por todo el grupo llegan a ser lenguajes; otros, literarios y artísticos, tienen el doble aspecto de ser lenguajes de grupo, como los anteriores, en las cuestiones generales, y de ser expresiones o «idiolectos» personales de cada artista. Cada uno de éstos, en efecto, crea junto con su obra su propio código, que en consecuencia sólo comprende él mismo, y por ello se incomunica con los demás. Va esto contra la propia esencia del arte, que es la comunicabilidad, incluso, en otros tiempos, de lo que puede expresarse por la escritura, como se ve en las «Biblias de piedra» que son las iglesias medievales, obras necesarias cuando muy pocos sabían leer. Pero siempre, y aún en casos como éste, las artes plásticas y la música han expresado y comunicado por medio de códigos accesibles a todos, lo inefable, lo que no puede expresarse con el lenguaje. Por ello, el artista actual, pintor, escultor o arquitecto, se ve obligado a explicar de palabra lo que ha querido expresar con su obra. Las presentaciones obligadas en catálogos de exposiciones y en revistas de arte tratan de explicar el código, el «idiolecto» del artista,

para que su obra no sea «incomprendida», y este hecho constituye uno de los fenómenos semiológicos más curiosos de nuestro arte actual: la obra de arte, cuyo fin es expresar lo inefable, ha de ser explicada por el lenguaje. Aplicando la terminología de Umberto Eco, el arte actual necesita una relación de «connotación», o sea un subcódigo particular, que es traducido por una relación de «denotación», relación directa fijada por el código general del lenguaje. El «signo» con que se expresa el artista sería, siguiendo a Barthes, «arbitrario», ya que se funda artificialmente en una decisión unilateral.

5.—EL CODIGO EXPRESIVO EN LA ARQUITECTURA

Este es el problema de la arquitectura actual en su aspecto semiológico, ya que ha prescindido de todo el código de signos tradicionales, que era comprendido por todos. Era un código colectivo compuesto de signos que equivalen a los símbolos que estudió Jung. La universalidad de su comprensión se deriva de una tradición que empieza desde los niveles más arcaicos de la mente, desde el inconsciente colectivo. Siguiendo a Jung, la transmisión de estos símbolos se habría hecho de padres a hijos, desde los tiempos más primitivos, de un modo inconsciente por medio de actos mágicos en ciertos pueblos, y actos religiosos en otros. Además, la genética molecular de hoy podría explicar esta transmisión en términos puramente biológicos. De todos modos, sea por tradición explícita, sea por razón genética, o bien por la suma de ambas, lo cierto es que en el curso de la historia aparecen reiteradamente ciertas formas simbólicas significantes, que aluden a significados no siempre iguales para una misma forma, pero que también se reiteran. Esta relación variable entre signifiante y significado no es casual, sino que obedece a las circunstancias mudables de los tiempos y de los países. Por otra parte, cada vez que nuevas circunstancias cambian el significado de una forma, ésta se modifica también, pero sin perder nunca su carácter original. Es interesante comparar la amplitud y la rapidez de los cambios históricos con la pequeñez y la lentitud de las modificaciones que experimentan las formas significantes de esos cambios. Incluso en las revoluciones francesa y rusa faltó el cambio de formas artísticas proporcionado a tan grandes acontecimientos, y en ambos se

volvió, en contra de las artes avanzadas pre-revolucionarias, a un academicismo riguroso procedente de los antiguos regímenes derrocados. Esta constancia en la mente humana, y más exactamente en el inconsciente colectivo, de ciertas formas simbólicas que Jung designa como arquetipos, se comprueba en arquitectura cuando se estudian algunos elementos de los que constituyen el código de signos de este arte.

6.—EL SIGNO DE LA CAVERNA

La caverna es el signo de la seguridad y de la protección en el antiguo código semántico de la arquitectura. Es símbolo del claustro materno, del refugio de la familia o de la tribu primitivas, del «bunker» y del refugio subterráneo en las guerras. Sus formas se emplean hoy, expresando el temor latente en la humanidad actual, incluso en casas familiares. Es característica de estas casas muy modernas la carencia de subdivisiones, imitando la caverna del paleolítico o el antiguo hall inglés, porque el miedo inconsciente conduce a agruparse todos en un gran espacio indeferenciado donde se realizan todas las funciones, y también es típica su dimensión adecuada para una sola familia, o para una tribu del nuevo estilo que preconiza McLuhan, así como es típico su aislamiento respecto de las colectividades grandes, por razones de egoísmo familiar o tribal, o de temor hacia el resto de la sociedad.

La caverna original adquirió poco a poco un sentido religioso, primero por la invocación dentro de ella a dioses protectores de la seguridad familiar o tribal, y más tarde, al crecer esta significación, y disminuir simultáneamente la necesidad de protección material, quedó casi exclusivamente el aspecto religioso, ligado al culto a los antepasados. Con ello creció la altura del ámbito y la regularidad de la forma, de modo que el primitivo refugio para unos pocos acabó siendo lugar sagrado para un pueblo entero. El llamado «Tesoro de Atreo» en Micenas corresponde a esta etapa. La caverna es ya cupuliforme, y con ello el viejo significado de lugar de protección se enriquece con el nuevo de imagen del Cosmos, redondo según el concepto antiguo. La perfección de esta nueva etapa se alcanza en el Panteón de Roma, ca-

verna redonda abierta al cielo por el gran óculo, en el que se hacen presentes las dos grandes «luminarias», el Sol y la Luna, cuyos rayos recorren las superficies del gran ámbito, enlazando lo estático de éste con lo dinámico del cielo físico. La cúpula de Miguel Angel sobre S. Pedro de Roma continúa la vigencia de este signo, imagen cósmica donde las vidrieras transparentes unen el interior con el cielo, como lo hace el óculo del Panteon.

Esta cúpula es un arquetipo durante siglos, pero sus imitaciones fueron olvidando el significado original, lo «desmitificaron», y acabaron en un simple significado de poder político, hasta llegar a su más banal expresión en Capitolios provincianos de Estados Unidos. No acaba con ésto el poder de este signo, pues ahora, con un significado diferente, se repite en las cúpulas de Buckminster Fuller, quien después de haber construido muchas para los usos más diferentes, como Palacios de exposición o depósitos de locomotoras, proyecta ahora una capaz de cubrir una ciudad de 150.000 habitantes. Encerrados en esta cúpula transparente, vivirán separados del medio exterior, de la naturaleza, en una ecología artificial, protegidos y aislados como en la caverna primitiva. La opacidad de la cúpula cavernaria y la transparencia de la cúpula de B. Fuller cumplen la misma función, pero son los extremos de una larga cadena de mutaciones en significantes y significados, que al fin se cierra sobre sí misma, porque la mente temerosa del hombre tecnificado de hoy no es muy diferente de la mente del hombre de las cavernas. Al ascender éste al nivel de lo religioso rompió su encierro y su miedo, y lo mismo puede conseguir hoy el hombre religioso con su acción optimista sobre la técnica, a la que no debe servir, sino servirse de ella para ejercer el dominio sobre la naturaleza que Dios le encomendó. El valor cambiante de este signo de la caverna, dentro del código semiológico de la arquitectura, ha sido accesible al inconsciente colectivo de cada época, pero es necesario recordar que las mutaciones referidas se deben a mentes individuales que actuaron plenamente, en todos sus niveles, y no al inconsciente colectivo, cuyo oficio no es la creación artística, sino la recepción y almacenamiento de lo que procede de los niveles superiores de la mente de artistas individuales. Causas individuales de estas mutaciones serían el ignorado autor del Tesoro de Atreo, el posible arquitecto del Panteón, Apolodoro de Damasco o quizá el propio Adriano, Miguel Angel y B. Fuller.

7.—EL SIGNO DE MENHIR

El menhir es otro signo del código arquitectónico vigente en el inconsciente colectivo. Es origen de dos formas: el obelisco y la columna. Ambos son al principio objetos sagrados, y se cree ahora que fueron símbolos solares, quizá porque hacían el papel del «gnomón» en un reloj de sol, y por el motivo más importante de que su afirmación de verticalidad simbolizaba la fuerza que emanaba del «Padre Sol», dador de la vida vegetal, y a través de ésta, de la vida animal y humana. Las trayectorias de ambos símbolos difieren en muchos aspectos: del obelisco y de su pariente la estela se pasa a los pilonos egipcios y a las torres-pagodas de India y China, a los monumentos y a los rascacielos; de la columna, al principio aislada y parecida a las posteriores jónicas y corintias, y colocada en medio de un terreno cercado, «temmè» o «templum», deriva el monumento, como en el caso anterior, cuando el antropomorfismo helénico, descontento con la abstracción que es la columna divina, la remata con una figura pequeña para recordar de un modo realista la divinidad, que sigue siendo la columna, y no la imagen. El menhir y la columna se multiplican en hileras, como se ve en Bretaña e Inglaterra, y se unen con dinteles las cabezas, tanto de los menhires como de las columnas, hasta llegar a las columnatas que rodean los templos griegos. Al fin pierde su carácter sagrado y se confunde con la columna estructural corriente, ya empleada en las primitivas construcciones de madera. El carácter sagrado de la columna se mantiene todavía en el Partenón, como lo revelan sus proporciones no adecuadas a razones constructivas ni prácticas. Lo pierde en Roma, donde es objeto prestigioso y propagandístico, o simple elemento sustentante. Un nuevo significado adquiere en el Renacimiento: es el signo de la Antigüedad resucitada, del Humanismo. Después vuelve, como en la antigua Roma, a ser signo de poder público o de orgullo privado. No es posible resumir la serie de cambios semánticos que experimentan los derivados del obelisco y de la columna desde el siglo XVI hasta hoy, pero basta señalar que en Washington se encuentra la mayor cantidad de columnas clásicas que quizá haya existido en la historia dentro de una sola ciudad, lo cual corresponde a su condición de Capital de un Gran Estado que sigue, quizá inconscientemente, la tradición de la columna como signo del poder, tal como se hizo en la antigua Roma. En la actualidad, el signo del menhir es el monumento o el rascacielos.

8.—EL SIGNO DE LA ESCALERA

La escalera es el signo de su propia función: la subida. En su sentido más antiguo es la subida al mundo de los dioses, expresado en las pirámides escalonadas, que son más antiguas que la de Cheops y más extendidas por todo el mundo, pues así son las de Oriente y América. Es para nosotros el signo de la subida a Dios, desde S. Juan Clímaco en el siglo VI hasta S. Juan de la Cruz con su «Subida al Monte Carmelo». Secularizado, es signo de la subida al Poder político, como en las inmensas escalinatas del Capitolio de Washington, o a la Cultura, como muestran las escalinatas de la Biblioteca del Congreso del mismo Washington y de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Es importante el hecho de que la subida al lugar sagrado, al Templo, no exista ni entre los griegos ni entre los cristianos, aunque sí en los Templos de la Roma antigua. Estos últimos tienen escalinatas para ascender al alto «podium» en que se apoya la columnata, pero los Templos griegos y los cristianos suelen estar muy poco elevados sobre el suelo. Es de notar que el Partenón tiene una escalinata en la fachada posterior solamente, y que la de S. Pedro de Roma tiene muy poca importancia en relación con la masa del edificio y con la amplitud de la Plaza. Parecía natural que el signo de la escalera precediese a nuestras Iglesias, si éstas fuesen sólo «Domus Dei et Porta Coeli», pero como además son casas para el pueblo de Dios, se han puesto éstas a su nivel, el de la calle, desde la época de las basílicas romanas y bizantinas, y durante la Edad Media, hasta el Renacimiento y el Barroco. Un curioso detalle confirma esta renuncia cristiana al signo de la escalera: la primitiva Basílica de S. Pedro en Roma tuvo una gran escalinata, obligada por la altura de la colina vaticana, pero en la actual Basílica se ha disminuido grandemente su importancia, haciendo con gran pendiente la parte de la Plaza que precede al Templo, y reparatiendo así el desnivel entre una rampa y una pequeña escalinata. Así que, en definitiva, al Templo cristiano se entra, no se sube, a diferencia de los antiguos templos que coronaban los zigurats de Mesopotamia y las pirámides de Méjico, en los que la subida, larga y penosa en general, era el símbolo del ascenso a lo sagrado. Una aclaración debe hacerse sobre el templo griego, que estaba muy poco elevado sobre el terreno circundante, y es que en Grecia lo sagrado era este terreno,

en el cual el edificio sagrado tenía sólo el papel de camarín para la imagen, aunque fuese un edificio tan grande como el Partenón. Lo que estaba en alto era este terreno, la Platea en que se asentaba el edificio, como se ve en Atenas, tanto en la Acrópolis como en el templo de Hephaistos. Sin embargo, también renunciaron, en general, a la escalera como medio de subida al terreno sagrado, y prefirieron la rampa. La escalinata actual de la Acrópolis es obra romana que sustituyó a la antigua rampa en zig-zag. En El Escorial es digno de nota el número impar de peldaños, que explica el P. Sigüenza como medio para conseguir que se llegue con el pie derecho, ya que, instintivamente, este mismo pie inicia la subida.

La sustitución de la escalera, signo tan anclado en el inconsciente colectivo, por la rampa, parece tener su origen, siempre, en alguna necesidad práctica. En la Acrópolis de Atenas era la procesión de las Panateneas, que con sus carros difícilmente hubiera podido ascender por una escalera. En S. Pedro de Roma, la enorme concurrencia de fieles hacía molesta y peligrosa la gran escalinata. En la actualidad, se hacen rampas en muchos estadios, en vez de escaleras, por la misma razón de las grandes masas de público que se reúnen en ellos. El signo de la escalera se enriquece desde el siglo XVI con un nuevo contenido, que es la dignidad terrenal en todas sus manifestaciones, desde la dignidad imperial en la escalera de Carlos V en el Alcázar de Toledo, hasta la dignidad de la Música en la gran escalera de la Opera de París. Parece un signo necesario para indicar la categoría de un edificio ante la gente, y sin embargo es un signo moderno introducido tardíamente en el inconsciente colectivo. El Palacio de Domiciano en el Palatino carecía de él, y al Salón del Trono se accedía desde la Plaza exterior con unos pocos peldaños, si bien a ésta Plaza había que ascender desde el nivel del Circo mediante una escalinata inmensa.

Actualmente, los ascensores, las escaleras mecánicas y las rampas han relegado a funciones de emergencia este antiguo signo o símbolo, tan cargado de significaciones diversas según los tiempos, con una notable excepción: la escalera helicoidal al aire, en un gran vestíbulo, que une sólo dos pisos por lo general; la gracia de su forma hace de ella un puro objeto escultórico, y con este nuevo significado se enriquece y continúa la larga serie de los antes mencionados.

9.—EL SIGNO DE LA CORNISA

Como último signo sencillo debe mencionarse el de la cornisa. Es muy importante entre los griegos, que por su horror al infinito necesitan limitar por arriba las estructuras cerradas, en el sentido de Lévy-Strauss, que son sus edificios. Prescinden de la cornisa los pueblos que no admiten un final en su mundo físico o metafísico, como se ve en la India, en Mesopotamia, en América prehispánica. También lo hacen los que no ponen límite a su ambición material, los autores de los rasca-cielos. Los motivos son muy diferentes, sagrados o económicos, pero tienen el rasgo común de la desmesura, la «hybris» que estudia Jung. Los neo-platónicos cristianos del Renacimiento italiano resuelven la ambigüedad de su situación entre la finitud griega y el infinito cristiano, rematando con enormes cornisas los edificios civiles, como los Palacios Strozzi de Florencia y Farnesio de Roma, en tanto que las iglesias tienen, sobre cornisas más ligeras, esas imágenes del Cosmos que son las cúpulas. Entre ellas ofrece especial interés semiológico el cambio de significado que experimentó la de Miguel Angel desde el modelo proyectado por él hasta la que se construyó muchos años después de su muerte, que es la que ahora vemos. En el modelo es redonda como el universo finito de los griegos, en tanto que la construida está peraltada lo bastante para sugerir un movimiento ascendente. El neo-platonismo de Miguel Angel creó un mundo cerrado lleno de tensiones internas de violencia insoportable, como el de los trágicos griegos, pero bastó la ligera elevación de la cúpula que ahora existe para resolver esas tensiones con una apertura a lo alto, al cielo. Se perdió el dramatismo, pero se ganó la serenidad. De paso, se resolvió un problema de construcción, ya que la cúpula de Miguel Angel tenía excesivas tensiones físicas, además de las ideológicas.

Ahora se hacen también cornisas de dos clases: unas no son pesos, sino alas, que flotan sobre el cuerpo del edificio sostenidas por el mínimo posible de apoyos; otras son una gran faja maciza que corona la construcción. Son éstas últimas signo de una gruesa capa protectora, que en realidad no se hace nunca, pero que sugiere la protección del «bunker».

Ambas clases de cornisa se contradicen: la primera es la escasa libertad que se permite el artista después de someterse a los condicionantes opresivos con que ha trazado el bloque del edificio, y esta libertad es comprendida por la colectividad; la segunda responde al conjunto de opresiones que rige todo el desarrollo del edificio, lo acentúa de un modo barroco, y expresa el temor inconsciente que comprende y comparte la misma colectividad.

10.—LA EPOCA DEL TEMOR

Este temor general a un futuro de amenazas nucleares, de explosión demográfica, de contaminación de aires y aguas, y de tantos otros riesgos no sospechados antes, es causa de una angustia colectiva que se manifiesta públicamente unas veces, pero otras queda soterrada en el subconsciente individual y en el inconsciente colectivo, niveles irracionales de la mente. El artista está llamado a expresar esta realidad irracional e inefable. Así lo hace Le Corbusier en sus obras recientes, las posteriores a 1940, como la Iglesia de Ronchamp, que es un castillo cubierto a la manera de un «bunker», cuya cubierta se manifiesta por una inmensa cornisa, y también en su último proyecto, el de un hospital en Venecia, donde quiere encerrar a cada paciente en una celda sin vista alguna al exterior, como si quisiera devolverlo al claustro materno o a la caverna primitiva. Contrastan estas obras con las suyas anteriores, donde todo era apertura al exterior, «comunidad con la naturaleza», signos del viejo optimismo de Rousseau. La inquietud ha entrado en escena con la segunda guerra mundial, y como en el «segundo Fausto» de Goethe se ha insinuado primero en algunas mentes privilegiadas, extendiéndose después a la mente colectiva. Esta actitud de temor es perfectamente lógica en el materialista mundo actual, ciego a la ayuda de Dios, pues si falta esta ayuda el futuro no puede pensarse más que como la suma de extrapolaciones de las líneas de desarrollo de cada aspecto del presente, conforme a las leyes del determinismo mecanicista, y esta suma es, semiológicamente considerada, el signo del desastre.

El temor al futuro condiciona el tratamiento semiológico del tema

fundamental de la arquitectura, que no es ya el edificio, sino la ciudad. Aquí la semiología quiere hacer política, pero en realidad plantea un problema ético al que proyecta las ciudades, sea modificando las actuales, sea trazando las nuevas. El problema consiste en la elección entre dos maneras de actuación: la primera es conservadora, y trata de resolver las dificultades que resultan del modo actual de vivir en las ciudades; la segunda es revolucionaria, y quiere hacer ciudades que impongan a sus habitantes una nueva forma de vida, que sería expresión de una nueva sociedad. La mayor parte de los semiólogos, incluso los marxistas, renuncian a la segunda solución, considerando que no es oficio del urbanista hacer la revolución por medio de la arquitectura, sino servir a la sociedad, pero previendo en sus planes los cambios que ha de experimentar en el futuro. Para terminar, han de dedicarse algunas palabras al porvenir.

11—SEMIOLOGIA DE LA CIUDAD

La sociedad futura, en todo caso, será urbana, no rural, como se comprueba en la tendencia actual de emigración del campo a la ciudad, acompañada del creciente encadenamiento de unas ciudades con otras que conduce a megalópolis, como la que se extiende ya desde Boston a Washington, o la que cubre la zona del Rhin junto al Rhur, o la proyectada de París al Havre. En estas megalópolis, la naturaleza es poco más que algunos parques, y es difícil ver, desde fuera, cuál sea el signo de la ciudad. Antes ésto era fácil, pues la ciudad era una estructura cerrada, limitada por sus murallas y coronada por sus templos o por sus catedrales. Excepción digna de notar fue la Roma imperial, no coronada por edificios religiosos solamente, como los del Capitolio y del Janículo, sino por el palacio de Domiciano en el Palatino. Tampoco ahora coronan las ciudades los edificios religiosos, sino los rascacielos de oficinas y de viviendas. Además del signo religioso, las ciudades han perdido su estructura arquitectónica adecuada a una estructura social. De aquí el drama del hombre moderno, un número en una masa amorfa dentro de un marco ciudadano «desmitificado», sin otros signos que los comerciales y los propagandísticos. Los edificios

no son, de por sí, signos de su función, y han de apelar a signos añadidos, como la Cruz en las iglesias modernas, para diferenciar éstas de los cines y teatros, cuya forma puede ser idéntica a la de aquéllas, ya que ninguna razón constructiva ni económica obliga a que sean diferentes las cubiertas de iglesias y de cines. Perdido en la bien llamada «jungla de asfalto», el hombre ha de guiarse por letreros, más ricos que los formados sólo por el alfabeto, pues a éste se añaden ahora los números, la Cruz, las señales de circulación, las marcas comerciales y otros signos indicativos de la función de cada elemento de la ciudad, sea calle o sea edificio.

El binomio función-forma era suficiente en la ciudad antigua, pues la forma de un edificio, siguiese o no la función, era signo de ésta. El signo estaba implícito en la forma. Ahora, en la arquitectura actual ocurre el fenómeno de que una misma forma sirva a distintas funciones: un rascacielos puede ser oficina, banco, hotel, vivienda, hospital; un amplio espacio cubierto, además de poder ser teatro, cine o iglesia, como se indicó antes, puede ser cancha deportiva, edificio de exposiciones. La tipología actual es muy limitada, en tanto que el número de funciones crece prodigiosamente en la sociedad actual, sin que den origen a nuevas formas que sean signos de ellas. De aquí la necesidad de añadir el signo a una forma que ha dejado de ser significativa de una función determinada. El código arquitectónico actual es tan limitado como el habla de un niño.

Dos nuevos conceptos sobre la arquitectura del futuro pueden cambiar esta situación. El primero es el de la prefabricación abierta, que permitirá montar y desmontar fácilmente los elementos de que se compone cada edificio. Estos elementos serían como las palabras, con las que pueden decirse muchas cosas, no como los simples fonemas previos al lenguaje articulado, que para el arquitecto serían los ladrillos, el hormigón, los perfiles metálicos. Los prefabricados serían el léxico del arquitecto futuro, que con ellos podría expresarse mejor que con los sonidos inarticulados de que dispone sólo ahora. No estuvo reducido a estos materiales brutos en otros tiempos, pues el estilo de cada época le daba las palabras del código arquitectónico apto para la expresión de su idea creadora.

El segundo concepto es el de la variación de los edificios, según la pida el perpetuo cambio de la vida individual y social. Este concepto está unido al anterior, y se quiere que los edificios se monten mecánicamente, que no se «construyan», para que sus modificaciones sean fáciles. El planteamiento de la megalópolis del futuro cuenta con una subestructura duradera de vías de tráfico, conducciones eléctricas y de flúidos de todas clases, y con edificios en continua transformación. Serían éstos perpetuas obras de creación artística, que, a imitación de algunas Catedrales españolas, irían cambiando ordenadamente su función, su forma y su signo a lo largo de los tiempos. Con ello se volvería, en una nueva manera, a la tradición oculta, pero viva, de una arquitectura siempre actual en la expresión y siempre comprendida por todos.

Luis MOYA

INDICE

1 — Función y forma	P. 5
2 — Significación	P. 6
3 — Semiología	P. 8
4 — Lenguaje artístico	P. 9
5 — El Código expresivo en Arquitectura	P. 10
6 — El signo de la caverna	P. 11
7 — El signo del menhir	P. 13
8 — El signo de la escalera	P. 14
9 — El signo de la cornisa	P. 16
10 — La época del temor	P. 17
11 — Semiología de la ciudad	P. 18

DIRECCION DE INFORMACION
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Depósito Legal NA 1.233 - 1971

GRAFICAS IRUÑA — MAYOR, 44 — PAMPLONA, 1971